Currente calamo

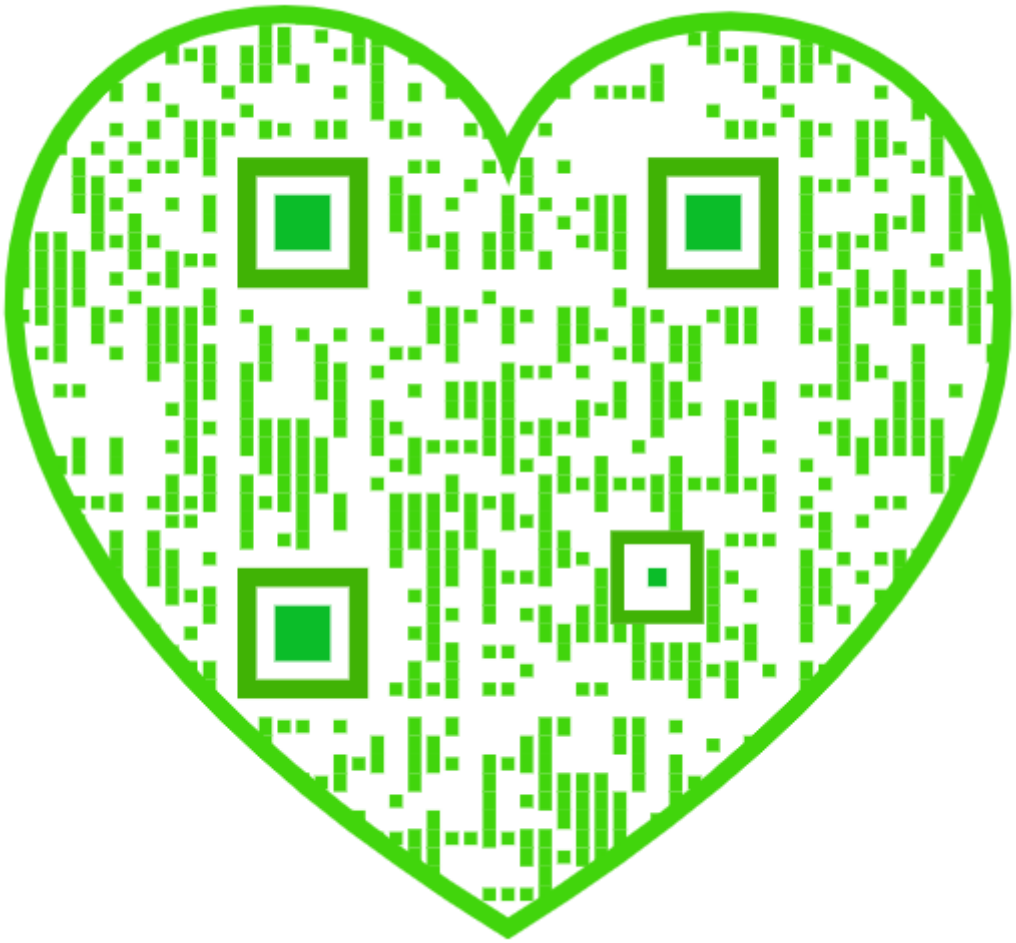
Jan Greshoff

bron
Jan Greshoff, *Currente calamo*. A.A.M. Stols, Maastricht / Brussel 1930

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/gres002curr01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Aan Maurice Roelants.

I.
Een Brusselsch manifest

Er is te Brussel een manifest verspreid. Het heet: ‘Manifeste du Groupe International des Poètes Nouveaux’. Vooruit maar!

Op den tweeden regel van dit geschrift vind ik al dadelijk het woord dat mijn vijand is; en het duikt er méér in op! Het is het woord: modern. Ik kan het met dat woord niet vinden, omdat het bedriegelijk en gevaarlijk is. Het geeft zich den schijn van een beteekenis te hebben en in werkelijkheid is het zoo hol als een vooze noot. Wat wil men er mee zeggen? Van heden? Maar dan is alles wat bestaat, alles - zonder iets uit te zonderen - wat op een gegeven oogenblik gedacht en gesproken wordt: modern. Is het een gewichtige naam voor het nieuwe? Dan is het even wezenloos als nieuw; want niets is - in geestelijke aangelegenheden - nieuw. Wat men nieuw noemt is hoogstens een ietwat andere groepeering van het beperkte aantal onveranderlijke waarden, welke onze spiritueele substantie uitmaken. En wanneer men nieuw enkel als tijdsaanduiding gebruikt, dan moet men bedenken dat het nieuwe van heden morgen oud is en dus als nieuwheid geen zin of bestaan meer heeft. Hoe men dat woordje modern ook wendt

of keert, het biedt nergens eenig houvast. Wanneer de jongelieden van het manifest, dat dezer dagen te Brussel verspreid werd, dus spreken van: ‘les tendances poétiques modernes’, dan spreken zij over een hersenschim. Er zijn geen moderne gedichten en er zijn geen moderne dichters. Er zijn dichters die in dezen tijd leven; en deze gebruiken somwijlen motieven, welke hun voorgangers niet tot hun beschikking hadden, zooals automobielen, vliegtuigen of T.S.F. Maar wie is er zoo dwaas om aan deze attributen een essentieele poëtische waarde toe te kennen? Als dichterlijk motief is er geen enkel verschil tusschen een locomotief en een vergeet-menietje. Ook zijn er dichters, die zich enkele vormvrijheden veroverd hebben. Maar ook deze zijn volkomen onafhankelijk van het wezen en de waarde van hun dichterschap. Die voortdurende discussies over het moderne veronderstellen zoowel bij verdedigers als bij bestrijders òf een groote mate van naïviteit òf een lust tot mystificatie, welke men evengoed zwendel kan noemen. Er zijn alleen, nu zoowel als in het verleden, goede dichters en slechte dichters, goede gedichten en slechte gedichten. En dan moet men daarbij nog zeer nadrukkelijk vaststellen dat goed en slecht géén absolute beteekenis hebben en niets anders uitdrukken dan een persoonlijke verhouding van den lezer tot den

schrijver op een bepaald oogenblik. In de kunst is alles betrekkelijk, alles vloeit, wisselt en verschiet van kleur: alles is een quaestie van standpunt en oogenblik. En dat geeft juist aan het geestelijk leven dat boeiende. Wij raken er nooit op uitgekeken, omdat wij steeds anders kijken naar verschijnselen, welke zichzelf nooit gelijk blijven. Vandaar dat het parti pris van het moderne mij even belachelijk schijnt als de principieele afkeer daarvan. Belachelijk èn... gevaarlijk, want beide houdingen verstarren onze conceptie van de schoonheid en dus van het leven en beperken ons vermogen om op te nemen en te genieten, d.i. om ons te verrijken. En daarom is het te doen. Bewust of onbewust is ons bestaan ontginnen van natuurlijken aanleg. Daarbuiten bestaat er niets. Wij hebben ons zelf; en onze medemenschen hebben alleen beteekenis voor ons in zoo verre zij, door analogie of tegenstelling, ons aan ons zelf openbaren. Wat wij kunstgenot noemen is nooit anders dan kennismaking of hernieuwde kennismaking met verborgen gebieden van het eigen wezen, de ontdekking van onze rijkdommen. En onze aesthetica is nooit anders dan een vorm van autobiografie. De jongelingen van het manifest zeggen, met den overmoed der jeugd: ‘nous voulons fonder une école...’, zonder te vermoeden dat zij daarmede iets onmogelijks willen. Er

bestaan geen scholen in de litteratuur, zoomin als in de andere kunsten. Er bestaan misschien verwantschappen. Maar deze blijken, op de keper beschouwd, meestal meer schijn dan werkelijkheid te zijn. Wie ‘wij’ zegt liegt, bewust of door ondoordachtheid, maar hij liegt. Omdat men een ander niet kennen kàn, omdat de veel geprezen menschenkennis niets anders is dan zelfkennis, welke onze geest in een ander wezen reflecteert, mag mèn niet spreken van: ‘wij’. Iedere andere gemeenschap dan die van maatschappelijke en materieele belangen tusschen kunstenaars - hierover handelen wij toevallig alleen in dit verband - is een onding, omdat zij slechts berusten kan op een onwaarachtigheid, op enkele formules, welke voor géén der betrokkenen dezelfde en nooit hun volle waarde hebben, op enkele gansch uiterlijke en bedriegelijke kenmerken, of op zelfmisleiding. Litteraire scholen, groepen, geslachten en bewegingen zijn fantomen, welke maar één, zeer beperkt, nut hebben: zij maken het mogelijk om litteratuurgeschiedenis te schrijven. Zij zijn noodig om een altijd willekeurigen, maar bruikbaren vorm te geven aan dat agglomeraat van imponderabilia, dat de litteratuur is. Zoodra men aan zulke benaderingen een absolute beteekenis gaat toekennen is men echter op den slechten weg. In de geschiedenis der Fransche lette-

ren in de twintigste eeuw is men gewoon tal van scholen te onderscheiden. Een van die scholen is het unanimisme; en men rekent daartoe de schrijvers, die, gedeeltelijk uit l'Abbaye voortgekomen, rond Jules Romains geschaard staan: Georges Duhamel, Charles Vildrac, René Arcos, Georges Chennevière Luc Durtain, Pierre-Jean Jouve. Zoodra men echter een van die dichters unanimist noemt, begint hij, met nadruk, te protesteeren! Duhamel schreef aan Henriot (26 April 1912): 'Je crois que rien ne peut vous autoriser à me gratifier d'une épithète qui appartient en propre à Romains et que je ne saurais revendiquer pour mon compte personnel'. Duhamel heeft gelijk en de andere protestanten hebben gelijk; maar... de litteratuurhistoricus, die rustig doorgaat met hen bij de school van het unanimisme in te deelen, heeft ook gelijk. Zelfs dat is een quaestie van standpunt en oogenblik. Het aanduiden van groepen en bewegingen is de taak van den historicus; maar het kan zijn nut hebben om affiniteiten te verzamelen. Het woord nut duidt echter voldoende aan, dat het daarbij te doen is om beperkte belangen van niet spiritueelen aard. Cocteau heeft hiervoor de juiste argumentatie gevonden: 'Il n'y a pas de groupes esthétiques. Il y a des individus contagieux. Mais comme le groupement est une force, il faut former un groupe amical, un grou-

pe individualiste'. De éénige mogelijkheid voor het vormen van een groep ligt in deze formule besloten en dan nog zal men moeten toegeven, dat in de werkelijkheid deze mogelijkheid zich zelden voordoet en dat de samenhang, op deze wijze verkregen, niet anders dan zeer vaag kan zijn. De Groupe International des Poètes Nouveaux lijkt mij een vrij willekeurig samenstel van enkele goedwillende, maar onnadenkende enthousiasten, dat als zoodanig reden noch kracht van bestaan heeft. Het manifest biedt dan ook weinig positiefs. Ik lees er de wezenloosste banaliteiten in. Wat blijft er bij koele beschouwing over van dezen parmantigen volzin? 'Nous voulons fonder une école où les valeurs individuelles coopèrent à l'éclosion d'une formule d'art nouvelle, originale et enrichie des découvertes effectuées par les écoles antérieures'. Die 'formule d'art nouvelle et originale' geeft mij kippenvel, alsof men met een harde griffel over een lei krast. De verwarring wordt nog grooter, wanneer de heeren gaan vertellen wat zij niet willen: 'Nous dirigeons un mouvement de réaction contre les poètes ultramodernes, et particulièrement contre les dadaïstes, les cubistes, les fantaisistes, les futuristes, les scientistes, les paroxystes, les surréalistes, les politiques, bref, contre tous les partisans d'une démocratisation de l'art'. Het is niet mogelijk een

kleuriger rommeltje van ismen door elkaar te hutselen. De cubisten, de dadaïsten en de fantaisisten zullen verbaasd zijn elkander hier te ontmoeten! Eigenlijk ware het niet noodig geweest die heele rij van heterogene elementen op te roepen. De knapen hadden beter kunnen zeggen: ‘Wij weten niet precies wat wij willen en tegen wie wij zijn; maar wij willen in elk geval iets en zijn tegen alles’. Tenslotte heeft geen van die scholen iets te maken met de démocratisation de l'art. Met name de z.g. fantaisistes, volgelingen van Toulet, vrienden van Tristan Derême, bewonderaars van La Fontaine: deze zijn de meest aristocratische van alle bestaande groepen. En de andere hebben ook niets specifiek democratisch. Deze aanduiding heeft trouwens in aangelegenheden des geestes geen geldigheid. Het is een publiek begrip en gaat de dichters in de functie van hun dichterschap niet aan. De kinderen van het manifest zijn niet alleen tegen ismen, zij hebben het ook op personen gemunt. Zij zijn in het algemeen gebeten op ‘suiveurs’. Dit woord, tot nog toe alleen in het galante leven gebruikt, wordt door hen in de litteraire discussie geïntroduceerd. Zij keeren zich tegen de ‘suiveurs’ van Whitman, Verhaeren, Marinetti, Salmon, Laforgue, Apollinaire, Henriètte Roland Holst, Edschmid, Else Lasker-Schüler en Wyneken. Ook weer een

zonderlinge combinatie! En wie zijn nu die ‘suiveurs’? Als prototype daarvan en tegelijkertijd als bête noire kiezen zij den armen Blaise Cendrars, een alleraardigst man en een interessant schrijver. Verder hebben ze het tegen een bonte rij van heeren. Ik kan ze niet allemaal opnoemen. De Spanjaarden en de Italianen laat ik maar weg. Het gaat dan tegen: Goll, Spire, Pellerin, Lesvignes (dien ken ik niet), Delteil, Soupault, Aragon, Dermée; tegen: Dop Bles en Jan Slauerhoff - hoe verzint een mensch het! - tegen Van Ostaijen, Moens en Van den Wijngaert...; tegen nog een heel leger Fransch-Belgische auteurs. Als ik het wel begrepen heb, dan zijn al die poètes très d'avant-garde de directe afstammelingen van Victor Hugo. Het is vreemd! En waar blijven dan ineens Whitman, Verhaeren, Marinetti etc. (zie boven)? Ik begrijp nog meer dingen niet. De manifesters willen zich verrijken - het zijn hun eigen woorden - met de ‘découvertes effectuées par les écoles antérieures...’ máár zijn zij dan géén ‘suiveurs’? In de verdere ontwikkeling van hun principes zijn ze ook niet gelukkig. Het eenige wat, met een weinig goeden wil, uit de abracadabra is op te diepen, bestaat in een slap geformuleerden, maar au fond niet verwerpelijken afkeer van ‘le moderne conventionnel’, een onverschilligheid voor vormproblemen (peu

importe la forme) en den grondregel dat alléén ‘le vers pur’, de directe opwelling, poëzie is: ‘Pas de poème intégral, situé par un titre dans l'espace, le temps et les sens; la poésie qui se limite, qui se base sur la seule définition du mot, ne possède en elle aucune puissance émotive’. Nu is het genoeg, dunkt me. En ik behoef u niet te spreken over de poëtische proeven der manifestanten. De heeren Herbert Arelt, Marc Morivan en Frans Steurs versieren deze bladzijden met rijmproeven. Niet bijzonder slecht; ook zeker niet bijzonder goed. Jeugdproeven, die een zeker talent verraden, maar die, als de schrijvers onverhoopt de dertig gepasseerd zouden zijn, alleen maar een hopelooze armoede openbaren. Hoe het ook zij: niets, niets motiveert het optreden van deze heeren als schoolleiders. Maar Henriot zei het immers al: ‘Il faut noter que l'ambition de nos jeunes auteurs n'attend pas toujours d'être justifiée par des oeuvres’. Dit manifest is morgen vergeten. Zooals honderden manifesten - en beter, duidelijker opgestelde! - vergeten zijn; zooals er nog honderden vergeten zullen worden. En op deze groupe, waaraan honderd groepen voorafgingen, zullen honderd groepen volgen. Maar niets zal er veranderen. Want dit alles is wind en ijdelheid. Ik ken alleen maar schrijvers die ik bewonder en gedichten, welke ik liefheb en die lijken, onafhanke-

lijk van een tijd en het land, waarin zij geboren werden, in zooverre op elkaar, dat zij altijd mijn eigen wezen en verlangen, zij het dan in eindelooze variaties, weerspiegelen. Maar dat maakt geen school!

II.
De logica van het kunstwerk

Paul Bourget heeft het eminente belang der geloofwaardigheid voor den roman duidelijk gemaakt. Hij bedoelt daarmee te zeggen, dat onze geest zoowel de figuren van een verhaal, als hunne handelingen en de motieven daarvan, zonder ernstige kritiek moet kunnen aanvaarden. Deze eisch mag men echter een niet te beperkte beteekenis geven, naar mijn meening, want dan zou men alle fantastische vertellingen buiten waardeering sluiten. Men moet namelijk aannemen dat de 'geloofwaardigheid' niet inhaerent is aan de natuur, aan menschen en feiten zelve, maar een eigenschap welke de schrijver, door een wonderlijke macht, een soort persoonlijke suggestie, aan zijn gestalten en de gebeurtenissen waarin die gemengd worden, verléént. Ik kan mij voorstellen dat een willekeurige vriend mij een geschiedenis vol onverwachte peripetieën vertelt, waarvan ik zeg: beste makker, daar geloof ik geen woord van, dat is pure nonsens; terwijl ik diezelfde geschiedenis, door een waarachtig kunstenaar neergeschreven, zonder één oogenblik van aarzelen volkomen aanvaard. Ieder kunstwerk is eigenlijk een overwinning op ons natuurlijk scepticisme. Een kunstenaar heeft

een logica - en een reeks daaruit afgeleide wetten - welke gansch anders kan zijn dan, welke dwars kan ingaan tegen, de natuurlijke logica. En juist door de geheime macht waarmede hij ons zijn concepties doet accepteeren, bewijst hij zijn kunstenaarschap. Kunst is nu eenmaal een bedrog. Maar een zoo vitaal bedrog dat het zich in de plaats van de armelijker werkelijkheid kan stellen. De beroemde 'geloofwaardigheid' van Bourget heeft dus niets van wat wij noemen: waarschijnlijkheid. Het alleronwaarschijnlijkste kan door den kunstenaar geloofwaardig gemaakt worden. Men kan verder gaan en zeggen, dat alle kunst onwaarschijnlijk is, omdat zij een wonder is en dus niet natuurlijk, maar boven-, althans buitennatuurlijk. Een kunstwerk nadert haar ideëele bestemming naarmate het zich - en ons - verder van de natuurlijke werkelijkheid verwijdert. Sterker nog dan in de litteratuur ervaart men dit in de schilderkunst en in de muziek, waarin alle herinneringen aan de wereldsche verschijningsvormen een belemmering voor het zuivere verstaan zijn. De 'geloofwaardigheid' is dus evenmin verwant aan natuurgetrouwheid. Geloofwaardig is iedere uiting welke duidelijk een eigen autonoom leven manifesteert. En dit leven, met geheel eigen wetten, met geen andere wetten te vergelijken, bestaat, eenmaal geschapen, onafhankelijk van den

schepper. Op die wijze ontstaan wat J. Calvet noemt ‘les types universels’. Men zegt wel eens dat het de taak van den romanschrijver is ‘menschen’ te maken. De opvatting is onjuist. Het menschelijke is niet de waarde van een romanfiguur, maar het bovenmenschelijke. Het is de opgave van den romanschrijver om ‘typen’ te maken en te doen voortleven. Deze ‘typen’ wijken al dadelijk in twee essentieele functies van ‘menschen’ af. Zij zijn n.l. onsterfelijk en onveranderlijk. En juist het besef van den dood en de onvermijdelijkheid van groei en verval bepalen ons mensch-zijn. Men kan dus nooit zeggen - om een voorbeeld te geven - dat Julien Sorel geleek op Antoine Berthet, wiens lamentable geschiedenis Stendhal tot het schrijven van ‘Le Rouge et le Noir’ bracht. Wel zijn er nog honderden Berthets die, in het klein, eenige gelijkenis vertoonen met Sorel. Maar al die werkelijke Berthets zijn gestorven en zullen sterven - vergeten - terwijl de fictie Sorel blijft en wat meer zegt: blijft als een actieve kracht. Men kan niet gaan discussieeren over het al of niet waarschijnlijke van een Sorelfiguur. Zij ìs. En al zou ons verstand ook honderdmaal beslissen dat, naar menschelijke en wereldsche maatstaven, Julien Sorel een evidente onwaarschijnlijkheid is, dan zou dat niets aan het feit van zijn onafwendbaar bestaan veran-

deren. Het failliet van het naturalisme, ondanks de talenten der kunstenaars van die richting, is te verklaren uit het feit, dat het streven naar menschelijkheid buiten de bedoelingen der kunst valt. De beginselen van deze school waren tesamen niet alleen één groote vergissing, maar erger: één kapitale zelfmisleiding. En overal waar het naturalisme een 'type universel' heeft voortgebracht, verzaakte de kunstenaar, bewust of onbewust, de grondbeginselen. Bel-Ami is zoo een type. Maar dit type heeft dan ook radicaal alle grenzen der menschelijke vormen verbroken. Er heeft nooit een Bel-Ami bestaan en er zal er nooit een komen. Maar duizenden burgerlijke avonturiers hebben iets van de substantie van Bel-Ami in zich. Realisme is een bedriegelijk woord. Kunst begint waar de realiteit, in den zin van definieerbare aardsche werkelijkheid - ophoudt. En ieder kunstwerk - ook het meest fantastische - heeft zijn eigen onontkoombare realiteit, met alle daaruit voortvloeiende wetten en verschijnselen. Dit is een onuitputtelijke bron van misverstand en verwarring. 'Créer la vie est le propre du grand art' zegt Calvet terecht. Leven scheppen en dus niet leven nabootsen. En er is geen enkele plausibele reden waarom dat, door de kunst gewekte, leven zou moeten beantwoorden aan dezelfde grondregelen, dezelfde vormen, dezelfde logica,

als het aardsche leven of liever onze persoonlijke concepties daarvan. Het is bovendien wenschelijk voor ons, dat het dit niet doet, omdat het profijtelijker en aangenamer is om gevleugeld volkomen nieuwe werelden te ontdekken, dan om zijn zolen te slijten altijd op hetzelfde asfalt tusschen de Bourse en de Place de Brouckère.

III.
Kunst en Zimmerman

Mr. dr. A.R. Zimmerman heeft, als gepensionneerd adspirant-dictator, natuurlijk veel vrijen tijd. En, ledigheid des duivels oorkussen zijnde, begint hij te schrijven over dingen die hem noch duidelijk zijn, noch aangaan: dus over kunst. In ‘De Telegraaf’ las ik een artikel ‘De Keur van het Kunstwerk’, van zijn hand, dat duidelijk aantoont hoe volkomen vreemd de schrijver staat tegenover de verschijnselen welke hij verklaren wil. Het is merkwaardig - en blijft dat altijd weder - dat tal van verdienstelijke lieden, maar wier verdiensten op een gansch ander terrein liggen, plotseling de onweerstaanbare neiging in zich voelen opkomen om over kunst te schrijven. En men vindt dat heel gewoon. Wanneer een kunstenaar over de saneering der staatsfinantiën, over de kankerbestrijding, over relativiteitsleer of over rassenproblemen in Afrika ging verhandelen, dan zou hij zeer waarschijnlijk domme dingen zeggen en met hoongelach tot zwijgen gebracht worden. Dan zouden niet alleen de economen, de medici, de natuurkundigen en de biologen verontwaardigd protesteeren, maar het geheele publiek zou zich ergeren over den dwaas die zich bemoeit met zaken

waar hij niets van weet. Maar dat doet een kunstenaar niet. Waaruit blijkt, dat kunstenaars - die door verstandige menschen niet voor vol worden aangezien - meer vernuft en meer takt hebben dan mr. Zimmerman. De heer Zimmerman heeft dezelfde vreemde pretentie als een meneer, die in een Parijsche salon, onder een kopje thee, uitmaakt of de inscripties van Glozel echt of niet echt zijn; de heer Zimmerman weet namelijk precies te zeggen of kunst echt of niet echt is. Hij heeft drie criteria. Ten eerste: de rechtstreeksche, onmiddellijke werking. Ten tweede: de algemeene, de universeele werking. Ten derde: de moeilijkheid der wording met als gevolg daarvan de moeilijkheid der nabootsing. Deze drie factoren gelden zeer waarschijnlijk voor mr. Zimmerman. Maar dat is een zuiver particuliere aangelegenheid. En ik begrijp absoluut niet waarom hij ons daarin wil mengen. Ik stel, bijvoorbeeld, weer heel andere eischen aan een kunstwerk. En gij, lezer, ook... Laten wij deze kiesche kwestie dus maar laten rusten, om niet indiscreet te worden. En laten wij liever enkele andere aphorismen uit deze beschouwing opdiepen: ‘De groote scheppingen der vroegere kunst waren in haar denken en bedoelen voor een ieder duidelijk. De nieuwste zijn dat niet. Zij vragen toelichting, explicatie, lange uiteenzettingen om u te zeggen wat nu eigenlijk beoogd

is.’ De eerste zin is in zijn absolute formuleering verbijsterend. Ten eerste vraag ik mij af: hoe weet mr. Zimmerman dat in 's hemelsnaam; en ten tweede ben ik er van overtuigd dat het niet waar is. Opgemelde ‘groote scheppingen der vroegere kunst’ zijn op dit oogenblik niet voor ieder duidelijk. En er is geen enkele reden om aan te nemen dat zij dat, indertijd, waren. Hoogstens kan men zeggen dat de voorstelling ieder duidelijk was en is. Iedereen kan zien dat ‘de Staalmeesters’ een collectie zelfingenomen Nederlandsche burgerheeren is, maar daarmede is het schilderij als kunstwerk - ‘in zijn denken en bedoeling’ - nog niet ieder duidelijk. Integendeel. Die voorstelling, welke botweg de aandacht accapareert, belemmert het juiste begrip van het kunstwerk. Wanneer een ‘oud’ schilderij werkelijk schoon is, dan is het dat om precies dezelfde redenen als een ‘modern’ schilderij, om subtiele quaesties van tegenstellingen, evenwichten; om het in zich zelf zinrijke spel van kleur en lijn. En wanneer mr. Zimmerman durft beweren dat het Zondagspubliek der musea dààrom de groote scheppingen der vroegere kunst bewondert, dan is hij een illusionnist of spreekt bewust onwaarheid. Het groote publiek - en mr. Zimmerman - genieten, op hun manier, kunst door een vriendelijk hinein interpretieren van litteraire motieven. En als hij

beweert, dat het Paleis op den Dam op elkeen aanstonds indruk maakt, dan vraag ik, nuchter: waarom? Dat weet de schrijver niet. En ik ook niet. Maar zeer waarschijnlijk niet om een gevoel voor monumentale massaverhoudingen en architecturale uitdrukkingsvormen, want dat gevoel komt Jan, Piet en Klaas maar zóó niet aanwaaien. Dat wordt verworven door studie, op de basis van een natuurlijken aanleg, precies als het inzicht in economische problemen. Altijd verder: 'De schilderijen van Rembrandt zijn een lust voor het oog en een verheffing voor den geest, zonder een regel van schriftuur. Wat cubisten en futuristen ten toon stellen is, zonder een papieren memorie van toelichting, voor gezonde geesten een verward raadsel, en anders niet.' Hier hebben wij een typisch voorbeeld van de overigens genoeg bekende leekenpedanterie. Mr. Zimmerman noemt zich, omdat hij iets niet zoo maar zonder slag of stoot begrijpt... een gezonde geest. Het zij verre van mij om mr. Zimmerman te minachten als hij in het beschouwen van sommige kunstwerken eenige nadere toelichting behoeft. Maar het lijkt mij zijnerzijds onjuist om deswege een hooge borst op te zetten en zich als gezonde geest te plaatsen boven de idioten, die zulk een explicatie niet behoeven. Ik ben meermalen door de omstandigheden verplicht geweest om eco-

nomische geschriften te raadplegen. En lang niet altijd heb ik die a prima vista kunnen ontwarren. Hoe gelukkig was ik wanneer een ingewijde zoo welwillend was mij de noodige uitleggingen te verstrekken. Gelukkig en dankbaar. Het is echter nooit in mij opgekomen mijne lacunes als kenmerken van den welstand mijner bovenkamer te beschouwen. Ik heb eens een zeer intelligent man, een industrieel, die aan een groote liefde voor de kunst een groote kennis der artistieke problemen paarde, hooren zeggen, nadat hij lang en aandachtig een Corot beschouwd had: ‘ik moet het eerlijk bekennen, dàt begrijp ik niet’. Deze man had een fraaie collectie Picasso's, Dufy's e.a., die hij wel begreep en waar hij volop en in alle oprechtheid van genoot. Maar laten wij tot mr. Zimmerman terugkeeren. ‘Zooals de werking van het groote kunstwerk een directe, een onmiddellijke is, zoo is zij ook een universeele in dien zin, dat het aan alle klassen der bevolking genot verschaft, niet enkel aan een kring van intellectueelen, aan een gezelschap van gelijkgezinden, aan een groep van ingewijden of verfijnden.’ De heer Zimmerman heeft hier bijna gelijk en is toch verder dan ooit van de waarheid af. Inderdaad is het genieten van het kunstwerk niet een exclusief voorrecht van een bepaalde klasse, noch maatschappelijk, noch intellectueel ge-

sproken. Maar het is wel het voorrecht - als men het zoo noemen wil - door liefde, aandacht en studie verworven, door aanleg mogelijk gemaakt, van een kleine, althans beperkte, groep ‘ingewijden’. Bijna ieder heeft een bijzonderen aanleg, de een voor wiskundige vraagstukken, de ander voor figuurzagen, de derde voor beursbedrijf, de vierde voor strategie. En al deze ‘aanleggen’ eischen een lange, ernstige studie en daarenboven een groote ervaring om tot een maximum rendement te komen. Maar het kunstbegrip komt ons aanwaaien! ‘Het groote kunstwerk’ (van het verleden), waar de heer mr. Zimmerman voortdurend den mond van vol heeft, is, als het waarlijk echt groot is, voor de massa even onverstaanbaar als een Koptische tekst. Maar... er is in den loop der tijden, vooral door het onderwijs en door overlevering, een soort stilzwijgende overeenkomst ontstaan, een algemeene convenance. En de suggestie, welke daarvan uitgaat, bepaalt de bewondering van mr. Zimmerman's Zondagsruiters die door de musea draven. Rembrandt is mooi, de Venus van Milo, de Gioconda, het Gezicht op Delft, het Laantje te Middelharnis... dat alles is mooi, daar valt voor de burgerij niet aan te tornen; dat staat, godlof, vast en dat is uitgemaakt! En het zou hoogst ongepast en bovendien dom zijn om dat alles niet naar behooren te bewonderen

en om zich zelf niet, te goeder trouw, aan te praten dat men het toch werkelijk ook héél mooi vindt! En die brave zielen vinden het ook après tout misschien oprecht mooi op hun manier. Wie zal hun die kleine satisfactie misgunnen? Maar wij moeten alleen maar vaststellen dat 'hun manier' niets te maken heeft met 'het denken en bedoelen' der groote kunstenaars. Als ik mr. Zimmerman zoo hoor, dan denk ik plotseling aan àl de hartverscheurende stommiteiten die ik heel- en half-intellectueelen in mijn leven over kunst heb hooren zeggen. Maar die zijn bijna altijd terug te brengen tot één grondmisverstand: de voorstelling, het verhaal. Verder dan deze min of meer verborgen accessoires kunnen de buitenstaanders maar niet komen! Het 'groote kunstwerk', mr. Zimmerman, verschaft genot aan ieder, die geleerd heeft het te genieten. Dat heeft niets te maken met stand, welvaart, coterieën, scholen. Dat is alléén een quaestie van aanleg (dat is primair aanwezige mogelijkheid tot begrip), studie, ervaring en liefde. Ten slotte geeft de geleerde econoom zijn derde maatstaf: de moeilijkheid der wording en de nabootsing. En hij decreteert - anders kan men dat niet noemen - dat de ouden onverdroten arbeidden in volkomen overgave en gespannen concentratie en dat het oude kunstwerk niet 'nagemaakt' kan

worden. Het ‘modernisme’ ontstaat daartegenover zonder serieuzen arbeid en is bij uitstek nabootsbaar. Hier is eigenlijk niets tegen te zeggen: zoo'n platte onwetendheid ontwapent iederen opponent! Het is allereerst zot om te spreken van het ‘modernisme’. Er zijn goede en slechte ‘moderne’ schilderijen, composities, gedichten: modern is geen aesthetisch, maar een chronologisch begrip. Een dusdanig redeloos generaliseeren maakt onderling verstaan onmogelijk. Maar ook verder is dit gedeelte van mr. Zimmerman's ‘betoog’ nog meer dan de voorgaande een aaneenschakeling van gratuite beweringen. ‘Het modernisme’ - enfin, laten wij even die term aanhouden, er zit niets anders op - is bij uitstek nabootsbaar. Maar, lieve hemel, waar haalt die man het vandaan? Een goed modern schilderij, een goede Dufy b.v., is minder dan eenig ander na te bootsen, omdat het geheele werk staat of valt met een kleine verandering, met een allersubtielst detail, waardoor het evenwicht verbroken wordt. Naarmate de kunst zich van het ‘onderwerp’ verwijdert, wordt zij moeilijker nabootsbaar, omdat de nabootser de steun der traditioneele voorstellingen ten eenenmale missen moet. Men kan een Rembrandt copieeren. Men kan n.l. de voorstelling en de voordracht nadoen; maar men kan nooit ‘nadoen’ wat een Rembrandt tot een

Rembrandt en een groot kunstwerk maakt. Een modern schilderij kan men niet copieeren, omdat de voorstelling en de voordracht van geen beteekenis zijn en omdat het essentieele en eigene - precies als bij een Rembrandt - niet na te maken zijn. Het is heel goed mogelijk dat mr. Zimmerman geen verschil ziet tusschen een 'echte' en een 'valsche' Dufy. Daarom niet getreurd. Maar bestaat dat verschil daarom niet?' Terwijl de groote geesten bijna altijd eenzaam zijn, zoo zijn deze modernisten, wien de kunst zoo gemakkelijk wordt afgekeken, de middelpunten van gezelschappen van navolgers en nabootsers. Zij zijn in het gezelschap opgegaan, hun werk is van dat der anderen niet meer te onderkennen.' Van dit citaat is letterlijk ieder woord onwaar. Ik bedoel: feitelijk onwaar; controleerbaar onwaar. Als mr. Zimmerman de moeite nam om eenige studie te maken van de onderwerpen waarover hij schrijft, dan zou hij kunnen ervaren dat er tientallen bekwame experts zijn en tientallen ervaren liefhebbers die nauwkeurig de werken der 'modernisten' uit elkander kennen, ook al zijn ze niet gesigneerd, en die precies de periode van ontstaan vaststellen en die met een groote mate van zekerheid goed van slecht, origineelen arbeid van epigonenwerk weten te onderscheiden. De 'groote modernisten' zijn net zoo eenzaam

en onnavolgbaar (Picasso) als de ‘groote geesten’ dierbaar aan mr. Zimmerman.

Neen, de heele quaestie komt hierop neer, dat mr. Zimmerman, in een volkomen belachelijke trots, niet kàn aannemen dat er dingen zouden zijn, waarvan hij geen verstand zou hebben. Het komt niet bij hem op, de mogelijkheid van lacunes in zijn kennis te veronderstellen, noch dat zijn aanleg niet alzijdig zoude wezen. Het logisch gevolg daarvan is, dat hij de verschijnselen, welke hij niet begrijpt, eenvoudig ontkent. Mr. Zimmerman is een beetje als de geborneerde Ier, die, voor het éérst in de Londensche Zoo een giraffe ziende, met volle overtuiging uitriep: ‘dat dier bestáát niet!’ en doorliep.

‘De Keur van het Kunstwerk’ verraadt niet alleen een absoluut gebrek aan kennis en inzicht in de problemen der hedendaagsche kunst, maar eveneens een onuitroeibaar wanbegrip omtrent de oude kunst, en omtrent kunst in het algemeen. Toch is de publicatie van dit artikel in ‘De Telegraaf’ van véél belang. Het leert ons nauwkeurig hoe de betere bittertafels zich tegenover het geestelijk leven van onzen tijd verhouden. En het heeft zijn nut dat te weten.

IV.
Het spel met woorden

In aangename gesprekken met een van onze jonge hoogleeraren in de wiskunde, ben ik het met hem eens geworden, dat mathematica en poëzie, au fond, hetzelfde zijn, n.l. een spel met woorden. Ons leek dit heel duidelijk en heel eenvoudig, maar later is mij gebleken, dat het buitengewoon moeilijk is om anderen deze waarheid te doen aanvaarden. Voor zooverre het wiskunde betreft houd ik mij er wijselijk buiten, want men behoort zich niet te bemoeien met eens andermans zaken. Alleen wil ik hier even een man citeeren, die tegelijkertijd wiskundige en dichter is en die als een hooge autoriteit geldt. Paul Valéry, de l'Académie française, heeft verklaard: ‘que, contrairement à l'idée courante, le premier don du mathématicien était l'imagination et que les intelligences réalistes et positives étaient fermées à l'algèbre et à la géométrie qui se passent en effet dans un monde imaginaire’. Ik wil alleen maar spreken over de bezwaren, welke het oplevert om buitenstaanders duidelijk te maken, dat de gewone redelijke beteekenis van een gedicht geheel omgaat buiten de poëtische beteekenis ervan. De normale zin der woorden heeft niets te maken met

datgene, wat een gedicht tot poëzie maakt. Een gedicht is dus nooit ‘mooi’ omdat het op een mooie of ontroerende wijze handelt over een zonsondergang, een spelend kind of een verloren liefde. Het onderwerp, hoe aangenaam of ontstellend het ook zijn moge, heeft, àls het belang heeft, nooit meer dan secondair belang. Primair belang heeft alleen de combinatie van het accent in de rangschikking der woorden. Ik geloof, dat dit te bewijzen is. Ik herinner mij een versregel van A. Roland Holst: ‘totdat Babylon en Londen vergeten en vergeven zijn’. Wanneer men hierin de namen der hoofdsteden verwisselt met die van New-York en Ninivé, dan verandert de werkelijke beteekenis van 't gedicht er geen grein door; maar de poëtische harmonie en dus de poëtische beteekenis is niettemin plotseling volkomen verstoord. Dat wil dus zeggen, dat de dichterlijke potentie, het ondefinieerbare, waardoor deze regel tot poëzie wordt, volkomen en uitsluitend afhankelijk is van de twee woorden Londen en Babylon op een bepaalde wijze en bepaalde plaats gebruikt. Zoo ben ik er toe gekomen om in te zien, dat, wanneer alle woorden in een, vers b.v.: ‘De zee, de zee klotst voort in eindelooze deining...’ door een wonderlijke taalrevolutie eensklaps hun practische beteekenis wisselden, die regel niets van zijn poëtische beteekenis, niets van zijn schoonheid

zou verliezen. Hierdoor wordt ook dat merkwaardige verschijnsel verklaard, dat wij sommige verzen, welke wij hooren declameeren, in een taal, welke wij niet verstaan, prachtig kunnen vinden. Ik heb gezocht naar een vergelijking en ik geloof, dat het volgende beeld mijn bedoeling duidelijk kan maken. Woorden zijn drinkglazen van verschillende grootte en kleur. En wij gebruiken ze, in het dagelijksche leven, om een vloeistof van de flesch naar onzen mond te brengen. Zij zijn dus dienstbaar en wij hebben ze noodig omderwille van den ‘inhoud’. De dichter nu ontdoet de glazen van hun liquiden en gebruikt ze om er mee te spelen, om er mee te jongleeren. Hij gooit ze in de lucht, twee, drie, vier tegelijk, en vangt ze op, en gooit ze weer. Voor ons, die er naar kijken, verbaasd en bekoord, is dat een prachtig en boeiend spel. Zonder beteekenis en onafhankelijk van de vloeistof, welke vroeger in die glazen geweest is. Die beteekenis lezen wij nù - als in een mystiek geheimschrift - uitsluitend in de kleur en in de constellatie, welke zij - die glazen -, op een gegeven oogenblik ten opzichte van elkander in de ruimte innemen. Het poëtische in de poëzie is nooit menschelijk in den gewonen zin des woords. Het is bovenzinnelijk en dus bovenmenschelijk. Men kan met oprechte overtuiging, zeer aandoenlijke dingen vertellen, zonder dat

deze mededeelingen poëzie geworden zijn; men kan ook onbelangrijke, schijnbaar redelooze opmerkingen maken en ze tot poëzie verheffen. En hierbij denk ik aan de terecht klassiek geworden ‘Boeren-Charleston’ van Paul van Ostaijen, waarvan de zin geheel verborgen ligt in de bewegelijke groepeering der zinnelooze woorden. Wanneer men dus een gedicht meent te begrijpen, omdat men verstaat, wat de dichter in zijn eigenaardigen vorm, heeft medegedeeld, dan is het nog geenszins zeker, dat men de poëtische potentie ervan ontdekte! En omgekeerd kan men gedichten niet-begrijpen, men kan onmachtig zijn ze in huiselijke volzinnen te paraphraseeren, en toch kan, desniettegenstaande, de poëtische zin ervan geopenbaard worden. Wie poëzie wil gaan lezen, zooals zij gelezen moet worden, is verplicht zich eerst vrij te maken van de vooroordeelen van het redelijk onderzoek, want redelijke zin en poëtische zin dekken elkander niet. Hier steekt de allergrootste moeilijkheid voor het onderwijs in de litteratuur, voor zooverre het de poëzie betreft. Ik heb meermalen door jonge leerlingen ‘moeilijke poëzie’ hooren verklaren; een zeer aanvaardbare omschrijving van de redelijke beteekenis der woorden en constructies, een juiste analyse van den beelden-inventaris hooren geven; terwijl niettemin de verborgen beteekenis van het Spel der

Woorden, die de essentieele beteekenis is, hun ontging. Er behoort een zekere moed toe om, als men u vraagt: ‘Wat beteekent deze regel?’ te antwoorden: ‘Ik weet het niet, maar ik weet wel, dat het een mooie regel is!’ Een waar dichter héέft dien moed altijd. En ik heb, meer dan eens, Karel van de Woestijne dit antwoord hooren geven. Om gedichten te kunnen genieten, moet men tenslotte deze stelling aanvaarden: ‘Poëzie is een spel met woorden, dat een bewegelijke beteekenis in zichzelf heeft, gehéél afgescheiden van de constante beteekenis, welke die woorden kunnen hebben in het dagelijksch taalgebruik.’

V.
Edgard Tijtgat als schrijver

De prozastukken van Edgard Tijtgat hebben dit gemeen met zijn schilderijen, dat zij van niemand anders ter wereld dan juist van hem kunnen zijn. Het vreemde kleine boekje ‘Contes’, uitgegeven door ‘La Vache Rose’ te Brussel in 1927, lijkt op geen ander boek, noch naar den vorm, noch naar den geest, noch naar het uitzicht. Allen die Tijtgat kennen, weten dat er maar één zoo'n wezen op aarde is, door God geschapen in een oogenblik van speelschheid en verteedering. En alles wat van hem komt, zijn schilderijen, zijn houtsneden, zijn geschriften en zijn gesprekken, is op ende op Tijtgat, door en door Tijtgat, en, dien ten gevolge, éénig. Dit is, au fond, een vervelende geschiedenis voor de kunsthistorici en de schoonheidsleerders, want zij missen alle punten van vergelijking. Laten wij de aestheten rustig hun eigen zaakjes laten opknappen. Hun zorgen raken ons niet. Want wij zijn kinderen. En als kinderen lezen wij Tijtgat's vertellingen, bekijken wij zijn plaatjes, en een wereld van wonderen en zaligheid gaat voor ons open. Deze verhalen zijn natuurlijk heelemaal geen verhalen. Iedereen wil tegenwoordig verhalen schrijven en het vervelendste is dat de

meesten het ook inderdaad doen. En dat noemt men ‘litteratuur’ maken.

Bij Tijtgat vinden wij geen spoor van litteraire bemoeiingen, geen spoor van een litteraire constructie: d.w.z. exposé, climax, ontknooping, samenvatting. Laten wij het dadelijk ronduit zeggen: zijn boekje is een boekje zonder kop of staart. Goddank. Want bij de meeste boeken is de kop leeg en dient de staart alleen om tegen de kritiek te kwispelen. Indien men mij op den man af zou vragen, wat staat er nu eigenlijk in dat boekje van dien Tijtgat? dan zou ik met mijn mond vol tanden zitten. En ik geloof dat niemand hierop een precies antwoord kan geven. Want er staat niets in, waar de rede vat op heeft, niets dat wij met onze gewone woorden kunnen omschrijven. Niettemin gaat er een gewisse en onvermijdelijke bekoring van uit. Bij eenig nadenken bemerkt men dat die bekoring precies dezelfde is, als die welke ons aanraakt wanneer wij voor zijn schilderijen staan. Verder kan men echter in de analyse van deze gevoelens niet gaan, omdat die bepaalde charme van Tijtgat zich onttrekt aan ieder nader contact met het vernuft. Ja, juist in het onredelijke ligt de suggestieve kracht van Tijtgat's kunst, die meer dan eenige andere uiting uit imponderabilia bestaat. En dit maakt haar niet alleen bekoorlijk, maar nog veel meer boeiend. Alles

wat wij samen, een beetje pedant, onze logica noemen, heeft op Tijtgat geen vat. Hij lacht er om in zijn verhalen. De plans schuiven langs en door elkander, alle verhoudingen zijn door mekaar geschud; de associaties zijn barok en onverwacht en de kleuren passen nooit precies in de vormen. Maar wij gevoelen tegelijkertijd heel duidelijk, dat voor den schrijver een andere wereld met een andere logica bestaat. En hij leeft en beweegt er zich in, met een blijmoedig gemak, even natuurlijk als wij op onze armelijke aarde. Heel het werk van Tijtgat toont ons een verwonderlijk mengsel van hallucinatie èn het typisch Vlaamsche realisme; hieruit ontstaat een soort beangstigende humor, een verbijsterende metaphysische jovialiteit. Heel in de verte doet hij ons in zijn proza denken èn aan Poe èn aan Timmermans (bien étonnés de se trouver ensemble) en toch heeft hij niets van den een en niets van den ander, omdat hij, op een heel ongezochte en natuurlijke manier, origineel is. En aldus geeft hij ons, telkenmale als wij hem in zijn werk ontmoeten, het puur pleizier van een nieuwe wereld - feeërieк en kinderachtig - te ontdekken.

VI.
Speenhoff

Het oude Rotterdam... havens... kantoren... patricische woningen... kroegjes en krotten... matrozenmeiden... de Zandstraat... Speenhoff. - Speenhoff is de groote Rotterdammer. En toen Rotterdam, langzaam maar zeker, zijn karakter ging verliezen, toen de zedelijkheid de overhand kreeg en de nette Rotterdammers naar Wassenaar trokken, toen is Jacobus Hendricus Speenhoff, melancholiek en verbitterd, om zulk een ontaarding, naar Haarlem uitgeweken, waar hij als een aanzienlijk vreemdeling, te midden der platste deftigheid, het bestaan van een wijze voert, van een wijze, die bij tijd en wijle vacantie van de wijsheid neemt. Speenhoff is een der laatste Geuzen. Wat zal het vervelend op aarde zijn als hij er niet meer is. God geve hem een lang leven, want zonder hem is Holland Holland niet meer. Hij is een compendium van Nederlandsche deugden en ondeugden. Hij is de synthese van Nederlands goed en kwaad. Wie Speenhof! kent, kent Nederland. En zonder een grondige studie van zijn persoon en zijn werk is het onmogelijk zich een juiste indruk te vormen van wat en hoe Nederland is. Hij behoorde door de

monumentencommissie geclasseerd, door de vereeniging voor het behoud van natuurmonumenten verzorgd en door de vereeniging tot bevordering van het vreemdelingenverkeer ter bezichtiging gesteld te worden. Speenhoff is niet één man. Hij is een étui met mannen. Er zit van alles in. Een matroos die op zijn tijd een vaderlandsche onversneden oorlam lust. Een deftig koopman, die met een hooge hoed ter beurze gaat, lid van den gemeenteraad en voorzitter van de christelijke kegelclub is en die in Brussel niet al te duur - ‘zuinigheid met vlijt... enz....’ - en niet al te vaak - ‘zachtjes aan, dan breekt het lijntje niet’ - zijn erotisch divertissement zoekt - ‘wat niet weet, dat niet deert’. Een sloome teringachtige baliekluiver, die het kringetjes-spoegen tot een staatsinstelling heeft opgevoerd. Een blikken dominé, die in alles, niets is gering voor den dienaar Gods, stof tot les en leering vindt. Een soldaat die altijd sputtert en altijd doet wat er van hem verlangd wordt; die met zijn handen in zijn zak de kantjes er af loopt en de meisjes, die de glazen staan te zeemen onder de rokken in de billen knijpt. Een boer. Een burger. Een regent, stijf in het boord, met zeventiend'eeuwsche neigingen, manieren en eetlust. Een slagersjongen, die de smeris pest... Al deze eminente vertegenwoordigers van de zoo gesloten Nederlandsche samenleving zijn

in Speenhoff samen gekomen en vinden hun stem in zijn liedjes. Vandaar de eindelooze variaties. Heden is hij revolutionair:

Wij zijn de bulderende kracht-proleten,
Wij zijn de mokers van de maatschappij,
Wat ons verveelt dat wordt omver gesmeten,
Wat ons veracht dat trappen we op zij.
We hebben maling aan betaalde orde,
We barsten los wanneer men ons vergeet.
Het recht der rijken om gevreesd te worde'
Is even goed het recht van den proleet.

Morgen zingt hij een loflied op de Koningin. Heden is hij dithyrambisch over het Verbruik:

Schenk jenever in de glazen,
Schenk ons bier of brandewijn,
Brullen willen we als dwazen,
Want we moeten dronken zijn!
Maak ons je vergifkast open,
Knoeier van een kastelein,
  Tot we dronken zijn.
Dronken tot we er van hijgen,
Tot we er een roes van krijgen.
Niet meer denken, niet meer weten,
Wij de kermende proleten!
Niet meer veinzen, niet meer groeten,
Niet meer dienen, niet meer moeten!

Geef jenever, kastelein,
Laat ons stomme dieren zijn!
Vier en twintig lange uren
Moet 't duren, moet 't duren
- Geef jenever kastelein,
Laat ons onverstandig zijn!

Morgen predikt hij geheelonthouding:

Holland, als ge sterk wilt wezen
Schaf dan gauw de borrel af.
Al dat bitteren en buizen
Helpt u eerder in het graf...

En hij schildert treffend de gevolgen der alcohol-intoxicatie:

Allerlei gemeene kwalen
Krijgt ge op uw ouden dag.
In de veertig gaat 't langzaam,
Na de vijftig komt de slag.
Gauw vergeten, dubbel lezen,
Woorden zeggen op de gis,
Plotseling niet zeker weten
Hoeveel acht maal veertien is.
Niet meer slapen, wakker liggen
Peinzen over moord en bloed...
Dan een uur lang angstig droomen
Dat men naakt de straat op moet.

> Veronal en adaline,
> Opium van tijd tot tijd;
> Ruzie zoeken, schelden, vloeken,
> Tranen om een kleinigheid...

Nu is hij ‘rechts’:

> Democraten dat zijn menschen
> Die zichzelf het beste wenschen...

Dan is hij ‘centrum’ (het gezond verstand, de verlichte geesten, de vooruitgang); dan weer is hij ‘links’:

> Wij zijn de kalme, eerlijke proleten...

Het is niet eerlijk om zich Speenhoff anders te wenschen dan zooals hij is. Speenhoff met principes, Speenhoff met een levensleer, Speenhoff gedisciplineerd in een partij of een dogma, is een ondenkbaarheid. Hij wisselt als het licht op het water. Hij is nooit te vatten. Hij is ondefinieerbaar. En daardoor bewijst hij ons zijn superieure oprechtheid. Het misverstand tusschen het Nederlandsche volk en zijn Zanger is - ondanks Speenhoff's populariteit - niet op te lossen. Het Nederlandsche volk wil haring of kuit hebben. Het Nederlandsche volk kent tusschen ja en neen geen overgangen en aarzelingen.

Men is liberaal of men is het niet. Of men wordt Christelijk-Historisch geboren om Christelijk-Historisch te sterven. Maar in Speenhoff sterft iederen avond een typische Nederlandsche menschenvariatie en den volgenden ochtend wordt een andere in hem wakker. Vandaar dat hij geen leeftijd heeft. Hij is altijd even jong, want hij vernieuwt zich dagelijks. Zijn eerste liedjes zijn niet beter en niet slechter dan die uit zijn laatsten tijd. Alleen moet men altijd kiezen. Hij heeft duizenden en duizenden liederen gemaakt. Daar zijn er enkele honderdtallen goed van. En enkele tientallen behooren tot het allerschoonste bezit der Nederlandsche Litteratuur. Die kent ieder Nederlander. ‘De Schooier’, met die poignante slotregel van iedere strofe:

Wanneer hij eens een moord begaat
's Nachts op de straat,
Dan zal zoo'n daad
Hem heerlijk streelen.
Hij slaat dan iemand zoo maar dood,
In zielenood
Geeft hij den stoot,
Niet om te stelen.
En als de rechter hem betreurt,
Dan lacht hij even en hij kleurt.

En verder: ‘Een meisje dat men nooit vergeet’,

‘Brief van een moeder aan haar zoon die in de Nor zit’, ‘De Goedgezinde Meid’, ‘Afscheid van den Marinier’, ‘De Geschiedenis van Twee aardige Menschen’, ‘De Hooge Hoed’, ‘De Hoogstraat’... Daarnaast staan de politieke liedjes, de spotliedjes... Alle gebeurtenissen van het openbare leven in de laatste dertig jaar vindt men in de verzamelde gedichten van Speenhoff met berijmde commentaren terug. En meer dan dat. In Speenhoff vinden wij alles. Onze sentimentaliteit, onze nuchterheid, onze durf en onze verlegenheid; onze zeewind en onze polderdampen; onze liefde voor de dubbeltjes en ons huiselijk - en soms, een ènkele maal: subliem - idealisme. Het oeuvre van Speenhoff is voor Nederland een encyclopaedie, een spoorboekje, een kasboek, een colportageroman en een rijmbijbel.

VII.
Litteratuur en journalistiek

Een mijnheer, die een enquête houdt, wenscht het verschil te weten tusschen litteratuur en journalistiek. Wanneer ik dien meneer niet zoo goed kende en zoo hartelijk genegen ware, dan zou ik op zijn enquête natuurlijk niet antwoorden. Niemand antwoordt voor zijn pleizier op enquêtes. Dat doet men alleen wanneer men er met goed fatsoen niet buiten kan. In dit geval kan ik mij er niet aan onttrekken. En dus: Ik weet het niet... Wel weet ik het verschil tusschen ‘een schrijver’ - de echte, de eenige die telt - en een ‘journalist’. Een schrijver namelijk denkt, al schrijvende, alléén aan zich zelf: aan wat hij te zeggen heeft, aan de manier waarop hij dat zoo juist en zoo scherp mogelijk formuleeren kan en aan het plezier dat hem dit doet. Een journalist denkt, al schrijvende, alléén aan zijn publiek, aan de qualiteit, de gezindheid, de neigingen van zijn lezers. Een sinistere quibus, maar die het ‘vak’ door en door kende, heeft eens tot een andere quibus, van het verstopte genre, de grondslagen der journalistiek in enkele woorden aangegeven. Deze definitieve uitspraak van Arthur Meyer tot Clement Vautel dient hier aangehaald te worden. De Belgische

beroepsleukerd, die concierges, chauffeurs en naaimeisjes de hoogste zedelijke verrukkingen verschaft, had aan den held van het duel met Drumont een proeve van zijn waar gebracht. En toen antwoordde opgemelde held: ‘Oui, Monsieur... Mais vous auriez dû y songer plus tôt: un bon journaliste doit toujours penser à la qualité, à l'éducation, au genre d'existence du public auquel il s'adresse... C'est l'a. b.c. de notre profession, et même de toutes les professions. Souvenez-vous en, jeune homme, et faites-moi autre chose!’ Wanneer men zich van de strekking van deze beginselverklaring goed doordringt, dan is het onmogelijk, dat men zich nog ooit vergist tusschen een journalist en een behoorlijk schrijver.

Met andere woorden:

Een schrijver is het te doen om de waarde van zijn overwegingen, om de intensiteit van zijn gevoelens en, om den vorm, waarin die het volledigst en het directst tot uiting komen. Een journalist is het te doen om een effect. Hij heeft maar één taak: hij moet lezers stichten, inlichten, behagen, vermaken, prikkelen, aansporen, opporren, in slaap wiegen...

Kortom:

een schrijver is een Heer; -

een journalist is een Knecht.

Maar, o aardige meneer van de enquête waar

ik niet buiten kan, het verschil tusschen litteratuur en journalistiek zou ik niet zoo maar positief kunnen aangeven en vooral niet in het algemeen. Misschien dat ik u met een voorbeeld dienen kan. Het proza van Dirk Coster, die bij alles wat hij schrijft, als gepatenteerde padvinder voor het beschaafde publiek van gematigde liefhebbers, aan zijn ethische lezers en hun zielsbehoeften denkt, is, ietwat omslachtige, journalistiek. Het proza van E. du Perron, die lak heeft aan opvoedkunde, aan voorlichting, inlichting, oplichting, verlichting, die schrijft voor zijn pure pleizier, is, ìk kan het niet helpen, litteratuur (en van de beste qualiteit).

VIII.
Stefan Zweig ‘en ville’

Dezer dagen dineerde ik in klein gezelschap met Stefan Zweig. Ik had hem het laatst gezien in 1912, toen wij beiden met Verhaeren te Muenchen waren. Deze samenkomst gaf mij aanleiding tot overwegingen van tweeërlei aard. Ten eerste viel het mij op, hoe discreet, hoe onzelfzuchtig deze schrijver, die toch een wereldnaam heeft, iedere toespeling op zijn werk afwees, iedere ontboezeming over zijn literatuur wist te vermijden. Ik heb niets of zoo goed als niets van Zweig gelezen en ik gevoelde mij deswege lichtelijk bezwaard. Maar geen oogenblik is een boek, is de positie, is de persoon van Zweig in de levendige discussies ter sprake gekomen. Welk een verschil met tal van mindere goden, die ongelukkig zijn, wanneer zij niet het middelpunt van het gezelschap vormen, die over hun zielige productie praten, aldoor praten, praten of het lot van de wereld er van afhangt. Ik ken ze en gij kent ze ook, die artisten, waar de artisticiteit duimen dik op ligt, die met hun boekjes in hun zak loopen, die u in een hoekje duwen om u uitvoerig mede te deelen, wat zij gedaan hebben, doen en zullen doen; die zich niets aantrekken van wat er in het gezelschap

gezegd en behandeld wordt, maar zich isoleeren in hun constante zelfvergoding. Zweig was een en al bescheidenheid; hij was op natuurlijke wijze wellevend en opgewekt; een man van de wereld, die met indringende intelligentie over tal van zaken van algemeen belang weet mee te praten; en die geen seconde 'De Groote Auteur' wil spelen. Het is mij trouwens opgevallen, dat alle werkelijk groote, belangrijke kunstenaars zich in hun dagelijksch doen en laten, in niets onderscheiden van een beschaafd en vernuftig staatsburger. Ik ken van nabij enkele van die figuren op het eerste plan, en, zonder overdrijving: de een is al gereserveerder en bescheidener dan de ander. Zoo was Emile Verhaeren; zoo is Charles Maurras, zoo is Franz Hellens, zoo was Karel van de Woestijne, zoo is mevrouw Henriëtte Roland Holst... Vol belangstelling voor anderen, aandachtig voor iedere uiting des levens, veelzijdig en geladen met electriciteit, hebben zij noch lust, noch tijd om zich druk te maken over hun roem, hun reputatie, hun positie. Zij hebben wel wat beters te doen, dan literatuur-politiek te bedrijven, dan redacties na te loopen, kritiekjes te verzamelen en relaties te maken. Geloof mij, wanneer gij een opzichtigen artist verschrikkelijk erg hoort uitpakken over zijn werk met vier hoofdletters, over zijn plannen, zijn wenschen, zijne successen; wanneer gij een woordenrijken we-

reldveroveraar in een aandachtig gezelschap de geheimste roerselen van zijn extra-ordinaire ziel hoort openbaren; dan kunt gij vrijwel met zekerheid vaststellen, dat gij met een klein talent of een non-valeur hebt te doen. Ook viel het mij op, welk een uitgebreide degelijke kennis Zweig heeft op allerlei gebied. Hij zat aan tafel naast Emile Vandervelde, den oud-minister van Buitenlandsche Zaken. En in het gesprek toonde hij niet alleen een volkomen op de hoogte zijn van de maatschappelijke problemen van dezen tijd, maar zelfs, tot in bijzonderheden, van het politieke leven in België. Met Kamiel Huysmans sprak hij over kwesties van opvoedkunde, over de menschelijke ellende der gevangenissen; met Louis Piérard over schilderijen. En altijd met gemak, inzicht en competentie. Alleen sprak hij niet over Zweig en diens werk. Voor het overige viel het mij ook op - en dat is iets van geheel anderen aard - dat de groote gebeurtenissen, waar de kranten vol van staan, zoo geringen invloed hebben op het onderling verkeer van rustige, onafhankelijke, intelligente menschen. De wereldoorlog, die, naar wij een oogenblik meenden, alle verhoudingen grondig zou wijzigen, heeft tenslotte geen invloed gehad op de wederzijdsche gevoelens van de onderling zoo verschillende menschen van verschillende nationaliteit, aan dezen maaltijd vereenigd. Het

diner had ook en precies eender in 1913 kunnen plaats hebben. Oorlogen en kibbelarijen gaan voorbij. Kwesties worden opgelost en andere kwesties ontstaan. Instellingen veranderen en worden door nieuwe vervangen. Levensvormen evolueeren. Maar menschen blijven menschen, met hun zelfde nooden, hun zelfde verlangens, hun zelfden twijfel en hun zelfden trots. En altijd hebben zij behoefte aan het wisselen van gedachten, aan het opbouwen van een geestelijken samenhang en aan kameraadschap. Het deed mij werkelijk genoegen om, na vijftien jaar, Stefan Zweig weer, en op zoo gelukkige wijze, onveranderd, terug te zien.

IX.
Willem Kloos zeventig jaar

Enkele Italiaansche steden hebben, toen ik er voor de eerste maal onbevangen en open voor ieder geluk mede in contact kwam, een zoo diepen indruk op mij gemaakt, dat ik ze niet kan weerzien, zonder mij den jonkman van toen te gevoelen. Alles wat de jaren mij hebben ontnomen krijg ik, door een tooverkracht terug; alles wat ik verworven heb, gaat plotseling verloren. Het verleden, levend en oppermachtig geworden, neemt bezit van mijn geest en mijn gemoed. Zoo vergaat het mij, wanneer ik zoo nu en dan mijn Kloos ter hand neem. Dat is méér dan lezen, méér dan het genieten van letterkundig schoon, het is het herleven van mijn jonge jaren, een terugkeeren tot de oorsprongen van mijn geestelijk leven. Iedere regel is onafscheidelijk verbonden met een herinnering. Columbus reist weer naar Amerika, en iedere phase van de groote ontdekkingsreis: enthousiasme en twijfel, hoop en vreeze, geluk en verslagenheid, wordt opnieuw een werkelijkheid voor zijn geest. Het is voor mij onmogelijk om met de poëzie van Willem Kloos aesthetische, filosophische of historische overwegingen te samen te brengen. Het zij aan latere geschiedschrijvers der letter-

kunde overgelaten om zijn biografie en een volledig beeld van zijn ontwikkeling te schetsen. Misschien vinden zij tekortkomingen in wat wij zijn heroïschen tijd noemen en ontdekken zij in de tweede periode zijns levens, die nà den strijd, schoonheden, welke door ons ten onrechte, verwaarloosd zijn. Voor ons was Kloos, niet een mensch en een dichter, maar een ideaal. Hij was ons groote Voorbeeld en in onze overmoedige jeugddroomen wenschten wij te worden als hij was. Het is mij niet mogelijk om dat ideaal van onze jonge jaren in een discussie te betrekken. Wij mogen over Kloos nooit anders spreken dan met vereering en dankbaarheid, omdat hij den aanvang van ons leven vol en bewogen heeft gemaakt, omdat hij ons gemoed geopend heeft en ontvankelijk gemaakt voor de stem van een mensch die zingend spreekt. Dat lotswisseling en persoonlijke ervaringen hem later gevoerd hebben op een weg, waarop wij hem niet volgen mochten, kan ons eerbiedig gevoel voor hem niet aantasten. Wij hebben, voor ons zelf, een legendarischen held van hem gemaakt. En zijn legende wisselt niet en daaraan blijven wij getrouw.

Onafscheidelijk aan den naam en de figuur van Kloos verbonden blijft wat men met een weinigzeggende formule de ‘Beweging van Tachtig’ is gaan noemen. Door zijn kritische drift en door zijn poëtische productie gaf hij

wezen en richting aan een ontwikkeling, welke vóór zijn optreden, slechts in enkele, spontane, onsamenhangende indicaties tot uiting kwam. Op dit oogenblik, nu wij den afstand hebben verkregen, noodig tot een oordeel en overzicht, is het duidelijk dat die beweging niet een plotseling en op zichzelfstaand verschijnsel in ons nationale geestelijke leven genoemd mag worden. Het was een fragment van een grootsche internationale hergroepeering der geestelijke levenswaarden, een late consequentie van de romantiek, de oplossing van den laatsten band met het in de 18e eeuw verzande klassicisme. Want hoezeer ook intellectueel vrij geworden, bleven de kunstenaars in de negentiende eeuw nog aan alle zijden ingesponnen door de protestantsch-christelijke zedeleer, welke, ook voor de minst-geloovige onder hen, een vrij volledige uiting der diepste en geheimste zielsbewogenheden onmogelijk maakte. De ‘Tachtigers’ nu, met Willem Kloos voorop, veroverden en proclameerden de laatste vrijheid: de onbelemmerde en onbegrensde, directe en positieve uiting van het gevoel; zonder één oogenblik rekening te houden met overwegingen van maatschappelijken, kerkdijken of paedagogischen aard. Wat Kloos voor ons heeft opgeëischt en verworven is de Schaamteloosheid, zonder welke geen waarachtige levende kunst mogelijk is.

Hiermede is de romantische evolutie nog niet voltooid, maar zij gaat verder buiten Willem Kloos om. Hij is een merkpaal, een machtig monument, dat den stand der ontwikkeling op een gegeven oogenblik in grootsche vormen synthetiseert en voor de komende geslachten vastlegt. Kort na de strijdperiode van de Nieuwe Gids welke zoo kleurrijk en daverend inzette, volgde een inzinking, een verwarring, een tweedehandsch leven. Toen er weer nieuwe verlangens opkwamen bleken die weinig gemeen te hebben met de idealen, welke Willem Kloos in zijn goede jaren belichaamde. De nieuwste ontwikkeling van ons lierdicht gaat niet uit van Willem Kloos, maar van Herman Gorter. Het was Gorter, die in zijn jeugd, in zijn 'Sensitieve Verzen' het woord bevrijdde van zijn maatschappelijke en menschelijke 'beteekenis'. In die richting is men verder gegaan. Het woord verlost van zijn redelijken zin, maar ingevoegd in een nauwkeurig overwogen rhytmische schikking, krijgt daardoor een melodische waarde, een vóórdezen onbekende evocatieve kracht, als wij bijvoorbeeld bij Paul van Ostaijen aantreffen. Men kan verklaren hoe uit Gorter tenslotte een Van Ostaijen, door vele wisselingen heen, groeit; maar men zal nooit eenig verband tusschen Kloos en Van Ostaijen kunnen aantoonen. De beweging van Tachtig was een vrijmaking van den Mensch

als volledig wezen van geest en zinnen samen en die vrijmaking uitgesproken in de litteratuur. De ontroerende macht van Kloos' poëzie ligt dan ook in de gemartelde menschelijkheid daarvan. De nieuwe poëzie heeft zich ook vrijgemaakt van dat menschelijke, van alles wat wij vroeger zochten: sentimenten, stemmingen, atmosfeer, en wat deze verouderde vocabulaire nog meer moge bevatten. De nieuwe poëzie wil onmenschelijk en bovenzinnelijk zijn; een subtiel spel van nuancen in klank en kleur, maar dat ons opneemt, niet meer loslaat en dat ons geboeid houdt, zonder dat wij kunnen vermoeden waarom het ons boeit. Na een poëzie van gedachten en intellectueele passie (Potgieter) een poëzie van ongebonden gevoel (Kloos); na een poëzie van gevoel, een poëzie van inkeer en bezinning (Verwey). Na een poëzie van bezinning, een poëzie van absurditeit en mathematica (van Ostaijen). En deze laatste in haar verbijsterende combinaties, opent ons zonder twijfel de diepste - duizelingwekkend diepe - perspectieven. Want op dit oogenblik gelooven wij allen dat alléén het onverbeeldbare, dat wat aan onze rede en aan ons gevoel ontsnapt, de substantie van ons bestaan is. De eenige vorm, waarin deze zich, zoo nu en dan, openbaart, is het toeval. En de nieuwe kunst, niet alleen de poëzie, is een vernuftig dobbelen om dit toeval. Wij allen

hopen de steenen nog eens zóó te werpen dat in de cijfers zich het geheim laat lezen. Maar hoè vernuftig wij de regels en het spel ook interpreteeren, de uitkomst is en blijft buiten onze macht.

Aldus zie ik de plaats van Willem Kloos in het onafgebroken verloop onzer letterkundige geschiedenis. Hij behoort, onmiskenbaar, op dit oogenblik tot het Verleden. Maar daarin neemt hij een preponderante plaats in.

Men kan spreken van de Nederlandsche litteratuur vóór Kloos, van de Nederlandsche litteratuur na Kloos. Hij is de man, die twee tijdperken scheidt en, achteraf gezien, bindt. Tegelijkertijd vertegenwoordigt hij een der hoogste stijgingen van den Nederlandschen geest. Wanneer men spreekt van Vondel, Hooft, Bilderdijk, Potgieter, Multatuli, Kloos, dan duidt men, zonder te vergelijken, de toppunten aan. Zulk een vergelijking zou trouwens ijdel zijn. Bij de waardebepaling van kunstenaars hebben èn persoonlijke èn historische motieven een zoo groote beteekenis, dat men tenslotte tot ingewikkelde en alleen reeds daardoor waardelooze formulen zou komen. Het zij voldoende om vast te stellen dat Willem Kloos behoort tot de Groote Klassieken van onze vaderlandsche taal. En dat hij, gedurende den bloeitijd van zijn leven, een dichter en een kriticus is geweest als er ook in de

vreemde litteraturen maar sporadisch voorkomen. Tot nu toe sprak ik over de persoonlijke verhoudingen van bijna al mijn tijdgenooten tot Kloos, en over zijn litteraire ‘figuur’. Maar daar boven staat Kloos als poëtische potentie, buiten al het tijdelijke, vrij van alle stroomingen en scholen, ongebonden door welke theoriëen ook. Dit onderscheid moeten wij altijd maken wanneer wij over een kunstenaar spreken. Er is een Vondel, typisch voor zijn tijd, waarin wij den overgang van den middeleeuwschen geest naar de Renaissance bestudeeren, waarin wij zien hoe de religieuze stroomingen tegen elkander opbotsten, waarin wij waarnemen hoe de poëtische vormen evolueerden; maar er is ook een Vondel, dien wij nu nog, zonder te denken aan de eeuw waarin hij leefde, zonder ons te bekommeren om de ethische en litteraire problemen van die periode, lezen voor ons hoogste genot. Er is een Vondel die onze tijdgenoot is; die, als broeder, spreekt tot onze verbeelding en ons gevoel. De schoonheid is altijd actueel. En die schoonheid heeft Willem Kloos met zelden bereikt. Wanneer alle modes van nu, hoe interessant die ons ook mogen toeschijnen, voorbij zullen zijn, wanneer de problemen, waarover wij ons thans aftobben, vervangen zullen zijn door nieuwe problemen, wanneer gansch het aspect van het geestelijk leven is

veranderd, dan zullen nog altijd jonge menschen wier hart gevoelig is voor den stem van een ander hart, hun Kloos ter hand nemen en hun eigen trots en angst lezen in dezelfde warme, hartstochtelijke verzen, welke onze stilte zingend hebben gemaakt.

Ik blader in ‘Het Boek van Kind en God’, dat in de definitieve uitgave van de Zilverdistel, verschenen ter eere van 's dichters zestigsten verjaardag, naast mij ligt. En bijna iedere bladzijde heeft zijn poignante schoonheid, zijn donkere levenskracht, zijn drift en zijn verheerlijking. Het is moeilijk om de lectuur te onderbreken en het is niet mogelijk om een keuze te doen. Dit is de directe uitspraak van een mensch in zijn verhevenheid en in zijn vernedering; in zijn zwakheid; in hope en nood. En zoolang er menschen in Nederland zijn, die behoefte hebben aan verbroedering, die er naar hunkeren om zich in een evenwezen te herkennen, die een stem zoeken om te vertolken wat duister en verward in hun innerlijk leeft, zoolang zal Willem Kloos met ontroering en enthousiasme gelezen worden.

Wat waarde heeft op den dag dat men zijn zeventigsten verjaardag viert, is niet een historische beschouwing, en niet een karakteristiek van zijn wezen en zijn werk, is zelfs geen enkele overweging van litterairen aard; het is alleen het

direct uit het gemoed opwellende getuigenis van een eenvoudig lezer, van honderden verborgen en onbekende minnaars, die in zijn verzen verrukking en troost gevonden hebben, die van hem geleerd hebben wat schoonheid, waarachtigheid en liefde is. Mij tusschen hen scharende, is er maar één woord dat past, vol deemoed en in diepe ontroering uitgesproken: ‘Dank.’

X.
Surrealistische experimenten

De geschiedenis herhaalt zich, zelfs tot vervelend wordens toe. Max Ernst, een Rijnlander van ongeveer veertig jaar, is door het wanbegrip en de kortzichtigheid van zijn landgenooten uitgedreven. Te Parijs vond hij den intellectueelen steun, waar buiten geen kunstenaar op den duur vruchtbaar arbeiden kan. En na het overtuigend succes van twee omvangrijke exposities, aldaar en te Brussel (in ‘Le Centaure’) ontdekt Berlijn hem. Zijn qualiteiten, welke toch reeds jaren lang onmiskenbaar aan den dag traden, worden daar nu eerst door critici en verzamelaars erkend; en men bereidt er zich voor, om, met een uitgebreide retrospectieve tentoonstelling van zijn werk, den verloren zoon, met feestelijke eer in te halen. Het schijnt wel dat de schilders van heden alleen maar via Parijs hun geboorteland kunnen bereiken. Zoo verging het Picasso en Modigliani, Gris en Chagall, De Chirico en Miro.

De Brusselsche tentoonstelling van Ernst was uitsluitend samengesteld uit werken in Belgisch bezit; voor een groot deel uit de laatste periode van 's schilders ontwikkeling, d.w.z. van na 1927. Uit een vroegere phase zagen wij alleen

maar: ‘Weib, Greis und Blumen’ (1921) en het zoo karakteristieke doek ‘Le Couple en Dentelles’ (1922).

Het is niet mogelijk om een indruk te geven van wat Max Ernst wil en wat hij bereikt, zonder vooraf, in het algemeen te spreken over het surrealisme. Wij moeten deze beweging eerst ontdoen van al het persoonlijke en al het polemische, dat het oordeel bemoeilijkt; van alle kinderachtige poses en alle nuttelooze phraseologieën. Wat er dan overblijft is niet vreemd en niet nieuw. Het is de positieve erkenning van het onkenbare als constante aanwezigheid. Het is niet de verwerping van het kenbare, van wat wij de realiteit noemen, maar het is de verwerping van de alléén-geldigheid dier werkelijkheid. Wat wij weten en niet-weten, wat wij zien en niet-zien, wat wij ervaren en niet-ervaren is even belangrijk. Het bewuste en het onbewuste zijn twee werelden, welke elkander doordringen en welke noch gescheiden, noch één-geworden bestaan kunnen. Het surrealisme verwerpt de symboliek, die zich van wereldsche vormen bedient om onwereldsche begrippen aan te duiden. Maar het zoekt in de plastieke kunsten nieuwe vormen die onwereldsch zijn.

Giorgio de Chirico, thans door de surrealisten uitgebannen, schreef in den tijd toen hij nog een van hun meesters was: ‘L'oeuvre profonde sera

puisée pat l'artiste dans les profondeurs les plus reculées de son être: là, nulle rumeur de ruisseau, nul chant d'oiseau, nul bruissement de feuillage ne passe. Ce qu'il faut surtout, c'est débarrasser l'art de tout ce qu'il contient de connu juqu'à présent, tout sujet, toute idée, toute pensée, tout symbole doit être mis de coté.'

Men wil onwereldsch zijn om bovenwereldsch te worden, onmenschelijk om tot het bovenmenschelijke te stijgen. Men verwerpt de logica der verschijnselen om uit, met opzet opgeroepen, toevallen, een nieuw noodlot te bouwen.

Wij zijn gewend om onze visueele indrukken, welke wij natuurlijk niet terzelfder tijd ontvangen, door een traditioneelen intellectueelen arbeid samen te voegen tot even traditioneele verzamelbeelden. En zoo spreken wij van een boom, een laan, een landschap. Maar er bestaat eigenlijk geen enkele reden om aan te nemen dat deze samenvoeging de eenig mogelijke of de eenig juiste is. Wanneer men, de oogen sluitend, motieven en gestalten uit zijn diepste herinnering laat opkomen, dan ziet men heel dikwijls dat deze zich, gansch natuurlijk, schikken tot een orde, welke volkomen verscheiden is van wat wij kortzichtig de 'normale' wereldorde noemen. Wij dragen allen in ons de mogelijkheid tot het scheppen van een oneindige reeks lyrische combinaties, welke noch minder schoon,

noch minder zinrijk zijn, dan die volkomen toevallige schikking welke zich tot de tastbare werkelijkheid gecristalliseerd heeft.

De plastische kunsten zijn vol van zulke nieuwe combinaties. De centauren en griffioenen, de zeeslangen en duivels hebben de oude meesters vóór zich gezien; ze zijn, in hen, ontstaan door de, willekeurige of onwillekeurige, samenvoeging van plastische themata naar een logica, welke een andere is dan die van de natuur, en ontstaan onder de dwingende behoefte om aan het ongekende een verschijning te geven. De onstuimige arrangementen van een Jeronimus Bosch zijn niet minder wonderlijk en niet wonderlijker dan die van een Miro of Ernst. En ik kan maar niet inzien waarom men plotseling aan de kunstenaars van heden het recht zou ontzeggen om hun plastische gegevens, hun gestalten, lijnen en kleuren, bijeen te voegen op een wijze welke hun aangenaam en vol mysterieuze beteekenis toeschijnt. De eenige verklaring voor deze willekeur is dat eenige eeuwen van klassiek en romantisch impressionisme, van min of meer persoonlijke weergave van de louterzinnelijke vormen des levens, het vermogen om het boven- en buitenzinnelijke te aanvaarden in ons gedood hebben. Er is ongetwijfeld een zekere zelfoverwinning voor noodig om zich te bevrijden van alle overgeleverde begrippen,

formules en vormen, om er zich van bewust te maken dat wat wij, gemakshalve, de werkelijkheid noemen, niets meer is dan een enkele van de oneindig vele mogelijkheden voor den geest om zich te openbaren. Het surrealisme wil de wereld los maken uit de bittere slavernij van dien redeloozen despoot, dien wij onze Rede noemen. Het wil ons leeren om de schatten welke oogen, ooren, neus ons aanbrengen op een eigen wijze te verwerken, om ze uit de onpeilbare diepten van het onderbewustzijn te voorschijn te roepen in een volgorde en groepeering, welke bepaald wordt door andere wetten dan door die, welke ons beperkt verstand, om pure utiliteitsredenen, heeft geadopteerd. Tusschen realisme, hoe zeer ook doordrongen van het verlangen tot vergeestelijking, en surrealisme blijft de tegenstelling radicaal en volkomen. Het realisme aanvaardt de wereld en tracht er een beteekenis aan te geven; het surrealisme verwerpt de wereld en tracht een nieuwe te scheppen. De realist vaart stroomafwaarts, naar de wereld toe; de surrealist roeit tegen den stroom op, naar de bron: ‘Longtemps, je pense, les hommes éprouveront le besoin de remonter jusqu'à ses véritables sources le fleuve magique qui s'écoule de leurs yeux, baignant dans la même ombre hallucinatoire les choses qui sont et celles qui ne sont pas.’

Het is hier niet de plaats om deze vluchtig ge-

schetste overtuiging aan een critisch onderzoek te onderwerpen. Het is trouwens in verband met de beschouwing van het werk van Max Ernst niet noodig. Wij wilden alleen maar aanduiden op welke basis het werd opgebouwd, ten einde het verstaan ervan mogelijk te maken. Hoe men zich verder persoonlijk tegenover het surrealisme verhouden moge, men zal moeten toegeven, dat het, in zijn zuivere gedaante, ontdaan van de kinderachtige en weerzinwekkende practijken aan iedere 'school' eigen, niets belachelijks, niets extravagants en zelfs - als ik al zeide - niets bijzonder origineels heeft. Alleen moet men zich om Max Ernst te gaan zien, ontdoen van eenige vooroordeelen. Maar zelfs wanneer ons dat niet geheel en al gelukt, dan blijven er nog tal van 'gewone' schilderqualiteiten in zijn werk te bewonderen. Een lyrische kleurendrift in 'La Carmagnole' (1927); een verblindende klaarte en zuiverheid in 'Le Crabe' (1927); een vindingrijkdom, welke onuitputtelijk schijnt, in bijna al zijn doeken. Het fascineerende in zijn ijle wonderwezens van kant, welke ons door hun ironische aanwezigheid, het belachelijke en onwezenlijke van onze lichamen van vleesch en bloed pijnlijk en toch aangenaam bewust maken; het nu plotseling weer heel menschelijk élan van de Moeder die haar Kind tuchtigt; de cosmische romantiek van de

donkere en dreigende gedaanten, die uit de aarde opdoemen en toch geen aarde meer zijn (‘La Horde’); - dit alles ligt voor ieder in het werk van Ernst open.

Al zijn latere schilderijen - die de groote massa van het hier tentoongestelde vormen - hebben dat sombere en gigantische van primitieve levensbewegingen. ‘Er is altijd iets van geboorte of dood in’ - zei Van Hecke met recht. Het is een verbijsterend spelen met de mysteriën van lichaam en ziel. Het is een strijd met de verborgenste ervaringen van den geest, met de angsten en verlangens van een ongevormd heelal, dat naar zijn gestalte hunkert.

‘L'oeuvre plastique pour répondre à la necessité de révision absolue des valeurs reélles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas.’

Gewend als wij zijn aan een kunst van nabootsing, uitgaande van uiterlijke modellen, lijkt ons veel absurd. Maar wij moeten niet vergeten dat alles wat wij ‘poëzie’ noemen absurd is; en dat het misschien alleen poëzie is *omdat* het absurd is.